

ФОТОГРАФИЯ И ФИЛЬМ В ИССЛЕДОВАНИЯХ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ МАТЕРИАЛЬНОСТИ

Фотографии, и фильмы выступают артефактами массовой культуры. Люди упорядочивают вещи, но активны не только люди, но и вещи. Изображения по своим функциям - это сфера имматериального, которая отличается от нематериального. Они могут открывать другую реальность, пробуждать в людях чувство повиновения.

Ключевые слова: Артефакт, имматериальное, оцифровка, власть изображений.

Krutkin V.L.

PHOTOGRAPHY AND FILM IN STUDIES OF SOCIOCULTURAL MATERIALITY

Photographs and films are artifacts of mass culture. People have been organizing things, but active are not only people, but also things. Images in their functions – are the sphere of immaterial, which differ from non material. They can open access another reality, awaken in people a sense of humility.

Key words: Artifact, immaterial, digitization, the power of images.

Фотографии, и фильмы выступают артефактами массовой культуры это родственные медиа, по словам Д. Агамбена любое изображение (он добавлял: «включая Менины») следует рассматривать как кадр утраченного фильма (Agamben). Интерес к этим медиа сегодня развивается на фоне материального поворота в социальных исследованиях.

Артефакты являются результатами деятельности людей. Люди упорядочивают вещи, но активны не только люди, но и вещи, упорядочивая мир, люди сами становятся этим миром упорядоченными. «Артефакты вызывают определенное чувство «повиновение», за этим скрывается их откровенная власть определять то, что социально приемлемо» как пишет Д.Миллер (Miller, 1994. Р.408). Это усваивается в бессознательном, неявном знании. Материальность медиа и состоит в

этой власти упорядочивать действия людей, а не просто в допущении того, что эти медиа наделены способностью тактильно ощущаться.

Известно, что результаты деятельности часто не совпадают с целями, в деятельности могут появляться факторы, несущие, например, угрозу, социальной интеграции, блокировать эти материальные угрозы может только особая материальная защита.

Эффективность защиты от угроз производна от тщательной подборки по материальным же чертам – магический амулет отличался от очень похожего на него камня лишь самой малостью, Можно предположить, что когда фотографии не было, ее роль выполняли подобные амулеты.

В преобразовании предметы становятся опосредствованными, но они продолжают жить собственной жизнью, включают в себя и то, что будет неопосредствованным. Действующий амулет не перестает быть материальным, но он способен открывать другую реальность, поэтому его правильнее называть имматериальным. Артефакты - это единство опосредствованного и неопосредствованного, материального и имматериального. В роли таких защит могли использоваться не только вещественные, но и аудиовизуальные медиа. Движение от материального к имматериальному не есть переход от вещественного к ментальному, от материального к идеальному.

Артефакты – это не только мир средств, в своей совокупности это еще и среда, окружающая людей. В отличие от средств, которые действуют прерывно, среда непрерывна, в ней нет разрывов, если средства могут привести к результатам и возникнет отношения опосредствования и опыт репрезентативности, то среда не знает разрывов, она полна отношений прямого присутствия. Изображения по своим функциям - это сфера имматериального.

Совсем недавно под влиянием научных открытий были изобретены электронные способы фиксации проективных образов. Среди исследователей нет согласия по вопросу о балансе позитивных надежд и горьких разочарований в связи с изобретением цифровых изображений.

Новые продукты потребовали новых слов. Образы, появившиеся вслед за «исчезнувшей аналоговой материальностью» называют «виртуальными», «ментальными», «нематериальными». Но что означает «исчезнувшая материальность»? Когда про напиток говорят, что он «безалкогольный», тем самым нам сообщают, чего в нем нет, но ничего не говорят о том, что же в нем есть (замечание Виктора Бачли). Понятие «имматериальности» не означает логического отрицания, оно не должно

переводиться как «нематериальность», Контрпродуктивно рассматривать «нематериальность» как синоним бестелесности и духовности. «Духовность» как привычное в русского слуха слово – это метафорическое обобщенное название для многих имматериальностей. Оно не предполагает отрицания телесности. Как писал С.Н.Булгаков, «в теле, с телом, через тело совершается вся наша жизнь, оно есть лаборатория для духа, где он вырабатывает себя в своих функциях» (Булгаков, 1989. С.93).

Происходит ли в оцифровке аналоговых изображений «исчезновение» материальности? При всех различиях в способах получения, сохранения и распространения, цифровые образы представляют собой единство материального и имматериального, как это было и для аналоговых прототипов. Об этом слова Ф.Ларуэля, который считает, что «не-фотография, прежде всего не означает абсурдного отрицания фотографии, равно как неевклидова геометрия не означает, что мы должны расстаться с Эвклидом» (Laruelle, 2011. VII).

Как пишет Л.Манович, компьютеризация фотографии (и кинематографии) «полностью изменила внутреннюю структуру фотографического изображения, тогда как его «оболочка», т.е. то, как выглядит типичная фотография, в большинстве случаев остается той же самой» (Manovich, 2013). В выполнение социальных функций, в процесс, как этот артефакт «работает», фотография вовлекается именно оболочкой (Бурдые, 2014). Фотографирование всегда связано с властью фотографа, именно его усилиями совершается сдвиг от материального к имматериальному.

Процесс восприятия фотографии – часть задачи подчинения этой власти, где зритель может стать (а может и не стать) участником игры с изображением. Фотограф, как охотник, ждет, когда картинка в поле видоискателя станет похожа на то, что он о ней думает. Значение снимка, возникающего в этой охоте, не в объекте X или Y, какой оказался в кадре, но в моменте времени X или Y, когда нажимается кнопка (Berger, 1981). Но кроме момента времени есть пространство кадра, где задаются его границы, кадрирование – другой важный элемент фотографического высказывания (Kamran). Именно границы кадра завершают изображение как высказывание, в фильме этот элемент гораздо энергичнее, высказывание осуществляется кадрированием, декадрированием и т.д., идущем через монтаж. Кроме внешней границы кадра, есть границы и внутри изображения. Поставляя искомое, оператор действует не в познавательном плане поиска истины, но в экзистенциальном плане

обретения уверенности в невидимом. Он действует и с надеждой, что кто-то его уверенность разделит.

Осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом – это самое широкое определение веры. Без учета связи материального и имматериального будет необъясним способ, как невидимое делается видимым. Лишенный имматериального измерения, равно как редуцированный к одному только виртуальному символизму, фотографический или фильмический процесс завершается просто фактом, он не становится артефактом. Такое завершение, впрочем, зависит и от готовности зрителя принять предложенные правила игры.

Имматериальное производится всегда материально, эти полярности неотделимы. Как пишет В. Бачли в это производство вовлекаются телесные технологии (аскеза и табу); дискурсивные технологии, такие как экфрасис (вербальная репрезентация визуального образа); различные практики письма (как ручные, так и машинные); появление новых технологий обращения с камерой обскуры и микроскопии; подъем индустриализма и недавние технологии оцифровки (Buchli, 2014; Круткин, 2015).

Как рождается фотографическое изображение? «Кроме глаз, рук, туловища, есть, возможно, наиболее затемненные и наиболее дорефлексивные глубины тела которые вовлекаются в фотографический акт», пишет Ф. Ларуэль (Laruelle, 2011).

Известно, что тело и организм – разные понятия. О глубине тела писал П.А.Флоренский, телесность не сводится к непроницаемой вещественности организма. Телесность у него выступает как базовая структура, раскрывающая как человеческую материальность, так и имматериальность. Флоренский писал, что от онтологической периферии тела нужно идти «к его сосредоточению, к корню единства тела», «к телу в теле», где лежит мистическая глубина нашего существа» (Флоренский, 1990. С.265).

Дорефлексивные глубины тела, которые вовлекаются в фотографический акт, будут участвовать в восприятиях зрителя. Функция телесной глубины раскрываются в антропологии через понятие жеста, именно через эту форму активности осуществляется соприкосновение человека и сырой материальности мира (Круткин, 2014). Смысл жеста состоит в той работе, какую он осуществляет, а не значениях, какие люди могут ему приписывать.

Жест не разновидность языка, наоборот, язык (как устный, так и письменный) – это развитие жестов (Круткин, 2015). Нет оснований противопоставлять язык жестов и язык слов, ибо язык слов речи весь построен из артикуляционных жестов. Материален крик, с которого начинается жизнь человека, имматериальна его речь или пение, которые складываются из артикуляционных жестов, опирающихся на дыхание. Материально движение руки, но это движение способно оставить след на какой-либо поверхности - это уже жест, ведущий к имматериальности графики.

Как замечает Л.Манович, "мы должны научиться читать слово "фотография" по-новому. "Фотографический" сегодня – это на самом деле «фото — ГРАФИЧЕСКИЙ», "фото" дает только начальный слой для конечного графического изображения» (Manovich, 2013).

Вопрос Ф. Ларуэля: «как именно фотограф, через тело, глаза, камеру, соотносит себя с миром?» (Laguelle, 2011) можно продолжить: «как именно человек, который смотрит на фотографию или экран, соотносит себя с миром?»

Платон, автор мифа о пещере, полагал, чтобы что-то увидеть, нужно выйти из пещеры, и есть риск ослепнуть у ее выхода. Но М.-Ж.Мондзен показывает - чтобы что-то увидеть, нужно обязательно забраться в пещеру (Mondzain, 2010). В дневном свете вне пещеры видимых предметов гораздо больше. Но в чем важная особенность изображений на освещаемой стене пещеры – они одновременно выступают предметами и для руки, и для взгляда. Все вокруг остается в темноте. Зрение изобреталось руками, как переход от видимого мира к видимому полю. Хаптическая (тактильная) и оптическая сенсорика связаны в опыте видения (Hansen, 2006). Графические следы на сводах и на стенах пещер – элементы пробной веры. Они были направляющими для мифографических репрезентаций осуществления ожидаемого и уверенности в невидимом. А это уже фильм.

Литература

Булгаков С.Н. Философский смысл троичности // Вопросы философии 1989. №12. - С.93.

Бурдье П. и др. Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии. М., Праксис, 2014. - 456 с

Круткин В.Л. Материальность социокультурной жизни в антропологии Анри Леруа-Гурана.// Журнал социологии и социальной антропологии. 2015. №4. - С.187-199.

Круткин В.Л. Человеческие движения: опыт междисциплинарного исследования// Эпистемология и философия науки. 2014. №3. - с.167-179.

Флоренский П.А. Столп и утверждение истины М., 1990 .

Agamben G. - Notes on Gesture. - The Destruction of Experience/ Means without End/P.54 https://monoskop.org/images/3/3c/Agamben_Giorgio

Buchli V. An Archaeology of the Immaterial. N.-Y: Routledge, 2014.

Berger J. Understanding a Photograph. Selected Essays and Articles, 1981. http://www.macobo.com/essays/epdf/berger_understanding_a_photograph.pdf

Kamran A Materiality and Immateriality: Krzysztof Kieslowski's Decalogue and Cinema's Capacity to Evoke the Inexpressible// www.alayafilm.com/mediation-medium

Laruelle F. The Concept of Non-Photography. New York: SequencePress 2011. - 143 p.

Manovich Lev The paradoxes of digital photography / Photography After Photography. // lib.vkarp.com/2013/04/01/манович-лев-будущее...

Miller D. Artefacts and the meaning of things// Companion encyclopedia of anthropology / Ed. by Tim Ingold. London; New York: Routledge, 1994. - P. 396-419.

Mondzain M.-J. What Does Seeing an Image Mean? Journal of Visual Culture 2010 9: 307- 315.

Hansen M. Media Theory//Theory Culture Society 2006; 23.